

mary sources, amongst them oral accounts from pupils of the Carracci whom he had met in Rome and Bologna, or contemporary written material. When he stated „Let us climb the stairs to the public archive of the city and have shown us a book marked ‚letter F‘ and dated 1507, and here we find that since that year, on the first of February, a Master Antonio de‘Carracci, tailor – not the person who was the father of Agostino and Annibale, but the one who was the father of their great-grandfather – was living in Bologna [...]“, the wording suggests a neutral statement of archival research (p. 70 and 240). However, the sentence itself was constructed to convince, and to support the argumentation, and followed the rules of rhetoric. The quality of Ann Summerscale’s edition of Malvasia’s *Life of the Carracci* is that it shows the modern reader its literary and rhetorical structure aimed towards a specific chauvinistic goal, and making us aware of the pitfalls of taking early modern sources at face value.

ARNOLD WITTE

University of Amsterdam

David Mannings: Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings (The Subject Pictures Catalogued by Martin Postle); New Haven – London: Yale University Press 2000; 2 Bde.: Textband: 612 S. mit 30 Textabb., Bildband: 629 S. mit 136 Farbtaf. und 1748 SW-Abb.; ISBN 0-300-08533-8; \$ 250.–

Obwohl Sir Joshua Reynolds (1723–1792) in der neueren Kunstgeschichtsschreibung nicht als der meistgeschätzte unter den englischen Malern des 18. Jahrhunderts rangiert, ist er doch zweifellos der meistbeachtete. Schon Werner Busch wies in seiner Besprechung der 1986 in der Royal Academy präsentierten Reynolds-Ausstellung (Bemerkungen zu Reynolds, in: *Kunstchronik* 39, 1986, S. 277–285) darauf hin, daß Sir Joshua im Vergleich zu seinem Rivalen Thomas Gainsborough das Stigma gelehrter statt genialer Kunstproduktion anhaftete. Ungeachtet dessen sind gerade seit 1986, beginnend mit dem von Nicholas Penny herausgegebenen Ausstellungskatalog, wohl mehr Publikationen zum Leben und Werk dieses Künstlers erschienen als zu jedem anderen englischen Maler dieser Zeit: monographische Studien (Renate Prochno: *Josua Reynolds*, Weinheim 1990; Martin Postle: *Sir Joshua Reynolds. The Subject Pictures*, Cambridge 1995; Richard Wendorf: *Sir Joshua Reynolds. The Painter in Society*, Cambridge/MA 1996), eine Vielzahl an Aufsätzen sowie wichtige Quelleneditionen (*Sir Joshua Reynolds, A Journey to Flanders and Holland*, hrsg. v. Harry Mount, Cambridge 1996); daneben nimmt Reynolds auch in Gesamtdarstellungen zur (englischen) Kunst des 18. Jahrhunderts einen vorrangigen Platz ein (vgl. Desmond Shawe-Taylor: *The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture and Society*, London 1990; David Solkin: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven-London 1993; Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*; München 1993). Zweifellos ist dieses Interesse an einem Künstler, dessen schöp-

ferische Fähigkeiten weniger hoch eingeschätzt werden als seine mentalitätsgeschichtliche Bedeutung, auch ein Indikator für die Veränderungen in der Kunstgeschichtsschreibung selbst: Mit der Verschiebung und Erweiterung der Fragestellungen von bloß formalen hin zu sozial- und kulturhistorischen mußte dem künstlerisch weniger genialen, dafür aber auch literarisch und kunsttheoretisch ambitionierten Reynolds eine neue Bedeutung zuwachsen. Die hier zu besprechende Publikation von David Mannings markiert den vorläufigen Höhepunkt dieser neuen Popularität Sir Joshuas, deren Anfänge freilich vor 1986 zurückreichen, wie speziell des Autors kontinuierliche Aufsatzpublikationen schon in den siebziger und frühen achtziger Jahren und seine wichtige Mit-(und damit Vor-)arbeit am Katalog der Royal Academy-Ausstellung bezeugen.

Das Ziel von Mannings ist denn auch kein geringes: er will mit seinem nun erschienenen Buch den vierbändigen Katalog von Algernon Graves und William Cronin (1899–1901) als primäres Referenzwerk zu Sir Joshua Reynolds ablösen. Dabei setzt der Autor eigenen Angaben zufolge auf visuelle wie schriftliche Quellen, während er die Diskussion der neueren Literatur nicht als seine Aufgabe betrachtet. Die von ihm katalogisierten Bilder sind zum überwiegenden Teil Porträts, der Rest Karikaturen; die „Subject Pictures“, die alle anderen damals gängigen Gattungen der Malerei mit Ausnahme des Stillebens betreffen, werden in einem eigenen Abschnitt von Martin Postle behandelt.

In seiner kurzen Einleitung (S. 1–24) bespricht Mannings fast ausschließlich praktische Aspekte der Reynoldsschen Kunstproduktion, allen voran die Kalender- (pocket books) und Rechnungsbücher (ledgers) des Künstlers, die für die Datierung und Identifizierung der Porträts ebenso wertvoll sind wie für die Rekonstruktion der Mal- und Werkstattpraxis Sir Joshuas. Reynolds beschäftigte zahlreiche angestellte wie freischaffende Assistenten, deren Mitarbeit allerdings von Fall zu Fall variierte; in Anbetracht dieses Herstellungsverfahrens hält Mannings es nicht für zielführend, von Originalen und Kopien zu sprechen, sondern lediglich von ersten Versionen und Repliken. Der Terminus Kopie wird im Katalog jenen Bildern vorbehalten, die nicht unter der Aufsicht Sir Joshuas angefertigt wurden. Der Autor weiß sich damit in einem gewissen Gegensatz zur älteren Reynolds-Forschung (allen voran zu Ellis Waterhouse), die sich in der Zwischenkriegszeit bemüht habe, das ältere Kennertum durch „more rigorous methods of connoisseurship“ zu ersetzen und nicht nur „distinctive and personal brushwork but also [...] the placing of the figure within the picture space and the characteristic fall of light across forms“ (S. 8) als Zuschreibungskriterien heranzuziehen. Mannings hält offenbar wenig von dieser Methode – weniger, als es im Text der Einleitung scheinen will, wie noch zu zeigen sein wird –, die in Auseinandersetzung mit der anderen materiellen wie ideellen Gesetzen folgenden italienischen Renaissance-malerei entwickelt worden und daher nicht auf Reynolds' Oeuvre anwendbar sei. Dieser habe in vielen Fällen nur die Gesichter seiner Modelle selbst gemalt, Kostüm und Ambiente aber Assistenten überlassen; Ausnahmen wie das 1782 entstandene ganzfigurige Bildnis des Colonel George Coussmaker (Metropolitan Museum of Art), bei dem sowohl die Malweise als auch die Anzahl der dem

Colonel (samt seinem Pferd!) eingeräumten Porträtsitzungen die durchgehend von Sir Joshua vorgenommene Ausführung verraten, bestätigen die Regel. Als Vorlage für die Gehilfen dienten kleinformatische farbige Ölskizzen, die nach Verwendung wieder zerstört wurden. Nur die ambitioniertesten Kompositionen, seien es Historienbilder oder „portraits historiés“, scheint Reynolds direkt auf der Leinwand entworfen und auch erarbeitet zu haben, was beweist, daß die Ölskizzen eher dem Werkstattgebrauch als der Bilderfindung dienen.

Entsprechend der Prämisse, daß Händescheidung im Reynoldsschen Oeuvre erst dort beginnt, wo autorisierte von nichtautorisierten Kopien abzugrenzen sind, widmet Mannings den letzten Abschnitt der Einleitung den „Imitatoren“ des Künstlers, bezahlten wie freiwilligen und Kopisten wie Nachahmern. Zu den letzteren zählt Mannings John Astley (wie Reynolds ein Schüler Thomas Hudsons, 1752–1756 in London), Hugh Barron (ein Lehrling Sir Joshuas 1764–66), Thomas Beach (der ebenfalls bei Reynolds 1760–62 lernte) und John Berrige (1766–68 bei Reynolds). Auch John Singleton Copley (ab 1775 in London), Francis Cotes (dem vielleicht das für Reynolds in Anspruch genommene Bildnis des Master Thomas Lister, 1764, Bradford Art Gallery, zuzuschreiben sei), Nathaniel Dance, William Doughty (1775–78 in Reynolds' Studio), John Hoppner, Thomas Hudson (Reynolds' Lehrer 1740–43), Tilly Kettle, James Northcote (Reynolds' Mitarbeiter 1771–75) und Benjamin Wilson werden als Reynolds-Epigonen angeführt. Selbst für die Verwechslung Sir Joshuas mit George Romney oder gar mit Thomas Gainsborough kann Mannings Beispiele anführen, was allerdings mehr an den Zuschreibenden als an den Malern liegen dürfte. Nach Absteckung dieser durchaus labilen Grenzen Reynoldsscher Eigenhändigkeit, einer umfangreichen Bibliographie (S. 25–34, mit einer gesonderten Auflistung der Ausstellungen, S. 35–40) und einer kurzen Einführung in seine Handhabung (S. 41 f.) beginnt der eigentliche Katalogteil (S. 45–587).

Die vorgestellten Werke Sir Joshuas sind thematisch geordnet: Selbstporträts in chronologischer (S. 45–54), identifizierte Modelle in alphabetischer Reihenfolge (S. 55–490), Karikaturen (S. 491–494), nichtidentifizierte Modelle in chronologischer (S. 495–498) und Subject Pictures in alphabetischer Reihenfolge (S. 501–587) – wobei der letzte Abschnitt, von Martin Postle verfaßt, seinerseits aus einer Einleitung (S. 501–506), der Besprechung der Subject Pictures (S. 507–576), der Landschaften (S. 577–582) und der Kopien nach Alten Meistern (S. 583–587) besteht. Drei Appendices (Reynoldsporträts von anderen Künstlern, S. 591 f., eine chronologische Liste der von Reynolds geschaffenen Porträts, S. 593–600, sowie ein Verzeichnis aller öffentlich zugänglichen Sammlungen mit Werken Sir Joshuas, S. 601–604) und der Index (S. 605–612) vervollständigen das Werk.

Die Handhabung des Katalogs ist einfach. Modelle sind nach Familiennamen und nicht nach ihren Würden geordnet; Damen, die öfter verheiratet waren, unter jenem Namen, unter dem sie zuletzt gemalt wurden; Querverweise erleichtern die Auffindung. Der ersten Katalogeintragung jedes Modells ist eine Kurzbiographie beigegeben, sodann sind Aufbewahrungsort, Maße und (sofern nicht Öl/Lw.) Technik, Provenienz und Ausstellungen angeführt. Die Literaturangaben beschränken sich

ausdrücklich auf substanzielle Beiträge. Auf die Angabe von Autoren und Datierungen graphischer Reproduktionen folgt der mehr oder minder ausführlichem Textteil, in dem die meist anhand der Aufzeichnungen Sir Joshuas eruierte Datierung sowie sonstige Charakteristika und Fakten (Vorlagen, Rezeption, einzelne Forschungsmeinungen und –ergebnisse, Erhaltungszustand) vorgestellt werden. Alle als eigenhändig akzeptierten Werke, also auch verschiedene Versionen des gleichen Porträts, sind fortlaufend nummeriert, eventuelle Kopien von anderer Hand werden mit Angabe (falls bekannt) des Schöpfers, des Aufbewahrungsortes, der technischen Daten und der Provenienz unter der gleichen Nummer mit fortlaufenden Lettern am Ende des Katalogeintrags miteinbezogen. Jede Katalognummer enthält den Verweis auf eine Schwarzweißabbildung sowie eventuell auf eine Farbtafel im zweiten Band. Die Abbildungen sind nicht alphabetisch nach Darstellungsgegenstand, sondern (mit Ausnahme der Subject Pictures, die weder in die Porträtproduktion eingegliedert noch chronologisch geordnet sind, jedoch unter Einschluß der durchgehend während des Romaufenthaltes 1751/52 entstandenen Karikaturen) in zeitlicher Abfolge präsentiert. Dieses unterschiedliche System von Text- und Bildteil ist sehr sinnvoll: Während im Katalog die alphabetische Reihung der Bildgegenstände ihrer leichten Auffindung dient, vermittelt der in seiner Vollständigkeit beeindruckende Bildteil eine Vorstellung vom künstlerischen Werdegang Sir Joshuas und ergänzt damit nicht nur den Text dieses Buches in einem wesentlichen Punkt, sondern schließt geradezu eine Lücke in der Reynolds-Forschung bzw. bietet die visuelle Basis zur Schließung dieser Lücke an.

Seit den ebenso souveränen wie summarischen Bemerkungen von Sir Ellis Waterhouse zur stilistischen Entwicklung Sir Joshuas ist dieses Thema, gemäß den anderen methodischen Schwerpunkten der letzten Jahrzehnte, nicht mehr berührt worden. Selbst im Katalog der Ausstellung von 1986 ist zwar den Vorbildern sowie den von Reynolds verwendeten Materialien, also ikonographischen und maltechnischen Aspekten, Rechnung getragen, jedoch anderen genuin künstlerischen Fragestellungen ausgewichen worden. Doch läßt sich m. E. das Schaffen eines Künstlers vom Format Sir Joshuas nicht auf Außeneinflüsse welcher Art auch immer reduzieren. Geschmacksgeschichtliche, kulturhistorische und kunsttheoretische Faktoren sowie motivische Anregungen mögen für Reynolds von großer Bedeutung gewesen sein – ganz offensichtlich mehr als für manche seiner Rivalen –, doch sind es gerade die kompositorischen und stilistischen Lösungen, die seinen Bildnissen größte Lebendigkeit und Individualität verleihen, etwas, das durch theoretische Reflexionen, ambitionierte Kopien und technische Fertigkeiten allein ganz sicher nicht zu erreichen war.

Tatsächlich vermittelt die Durchsicht des Bildteils den Eindruck einer kontinuierlichen Arbeit des Künstlers an seinen Gestaltungsprinzipien, die sich nicht auf gewählte Ausschnitte, Posen oder auch Lichtregie beschränken lassen; gerade ihre Berücksichtigung würde (über die letztgenannten Kriterien hinaus) zu einer differenzierteren Einschätzung vieler Werke und dadurch auch zu einem vertieften Verständnis der künstlerischen Vorstellungen Sir Joshuas führen. So datiert Mannings das

dreiviertelfigurige Bildnis des Captain John Hamilton (Trustees of the Abercorn Heirlooms Trust) wie auch das Büstenporträt des Reverend John Hockin (Privatbesitz) – für die die einleitend beschriebene Gehilfenbeteiligung sowohl auf Grund biographischer als auch innerbildlicher Faktoren (Ausschnitt) ausgeschlossen werden kann – in das Jahr 1746. Beide Werke zeichnen sich jedoch gegenüber den anderen, vermutlich in dieser Zeit entstandenen Arbeiten durch eine höhere plastische Modellierung nicht nur der Gesichter, sondern auch der Köpfe mittels markanten Streiflichts aus. Gerade das Bildnis des Reverend Hockin ähnelt zwar in Pose und Dreiviertelprofil dem 1746 datierbaren Selbstporträt Sir Joshuas in Privatbesitz; die verstärkte Evokation plastischer Präsenz verbindet es jedoch eher mit dem 1747–48 datierbaren Selbstporträt in der Londoner National Portrait Gallery und mehr noch mit der 1748–49 entstandenen Gruppe um das Bildnis des Reverend William Beele (Barber Institute) mit seiner im Vergleich zu der etwas flauen Lichtführung und zurückgenommenen Körperlichkeit früherer Bildnisse enormen physischen wie psychischen Gegenwärtigkeit.

Die Berücksichtigung dieser geringfügigen Zeitunterschiede mag haarspalterisch anmuten, sie korrigiert aber die Abfolge der Werke von einer unter formalen Gesichtspunkten willkürlich erscheinenden in eine logische. Nun vertrat schon Nicholas Penny im Anschluß an die Ausstellung 1986 die Meinung, das Porträt Captain Hamiltons sei eher 1748 als 1746 entstanden (David Mannings – Nicholas Penny: *Arising from the Reynolds exhibition*, in: *The Burlington Magazine* 128, 1986, S. 760 ff.). Zweifellos ist es Mannings' gutes Recht, dieser Ansicht nicht zu folgen; über eine Begründung seiner Frühdatierung des Hamilton-Porträts hätte man sich jedoch ebenso gefreut wie über Argumente für die frühe Einordnung des Hockin-Bildnisses. Ohne die Kompetenz des Autors im mindesten anzweifeln zu wollen, sei doch vermerkt, daß es dem Ansehen der auf S. 1 als unabdingbar bezeichneten kennerschaftlichen Methode doch nur abträglich sein kann, wenn Thesen ohne den geringsten Versuch einer Beweisführung aufgestellt werden. Dort, wo keine Aufzeichnungen Sir Joshuas erhalten sind, vor allem in seiner frühen Schaffensperiode sowie bei zahlreichen seiner Historienbilder, wählen die beiden Autoren zwei unterschiedliche, mir gleichermaßen unverständliche Wege: Während Mannings Datierungen in Form von Behauptungen, meist ohne jegliche über Qualitäten des Pinselstrichs hinausgehende Begründung, vornimmt, zieht es Postle vor, Datierungsvorschläge überhaupt zu vermeiden, so, als sei es unmöglich, bei Fehlen einer „gesicherten“ zu einer erarbeiteten zeitlichen Einordnung zu gelangen. Beide Vorgangsweisen sind wenig ergiebig, weder für die vorliegende Monographie noch für die Erarbeitung neuer, flexiblerer Methoden zur Erstellung solcher Werkkataloge im Allgemeinen.

Dies freilich ist der einzige Vorwurf, den man den beiden Autoren machen kann. Vor allem Mannings', aber auch Postles Kenntnis der Materie ist beeindruckend und in den meisten Fällen über jeden Zweifel erhaben, desgleichen ihre umsichtige und umfassende Präsentation der einzelnen Werke. Umso bedauerlicher ist es – und sicher kein Verschulden der Autoren –, daß der grundsätzlich überaus ambitionierte Bildband zahlreiche offensichtliche Fehler aufweist, die den Verdacht nähren, daß sich noch weit mehr, nicht sofort erkennbare Irrtümer darin verbergen. Daß das Por-

trät der Mrs. Joseph Martin (1760, Privatbesitz) auf Farbtafel 38 seitenrichtig und in Fig. 512 seitenverkehrt wiedergegeben ist, beunruhigt erst, wenn man das Gleiche schon bei dem zwei Tafeln weiter reproduzierten Bildnis einer jungen Frau (1760, Vose Galleries, Boston, Massachusetts) feststellen muß (vgl. Farbtafel 40, Fig. 516). Auch daß die Seitenrichtigkeit der meisten Farbabbildungen mühelos zu überprüfen ist, weil viele von ihnen bereits polychrom (u. a. im Ausstellungskatalog von 1986) publizierte Gemälde wiedergeben, gehört nicht zu den erfreulichsten Qualitäten des Bildteils – natürlich hätte man sich lieber solche Werke farbig gewünscht, die bisher nicht (bunt) reproduziert wurden. Umgekehrt fühlt man bei vielen der weniger bekannten Porträts im monochromen Bildteil in Anbetracht des soeben aufgezeigten Sachverhalts ein gewisses Unbehagen, zumal zwar markantere Kompositionen wie jene der Mrs. Joseph Martin, der die fehlerbedingte Rechtsausrichtung eine für ein Porträt unpassende Dynamik verleiht, unschwer, eher statische Büstenbildnisse wie jenes der besagten Unbekannten und vieler anderer Reynoldsscher Modelle jedoch nur mit großem Einfühlungsvermögen und Zeitaufwand als seitenverkehrt zu erkennen sind und die Möglichkeit einer unmittelbaren Überprüfung oft fehlt. Dies wird dem Charakter der Publikation als grundlegendem Überblickswerk keinen Abbruch tun, als Arbeitsgrundlage wird man den Bildteil jedoch mit einer gewissen Vorsicht benutzen müssen. Vergleichsweise harmlos sind demgegenüber Irrtümer wie jener in Kat. Nr. 143, wo das Bildnis der Miss Beauclerk von 1777–8 (Privatbesitz) als „Una and the Lion“ beschrieben ist, während die Abbildung dazu (Fig. 1269) eine Variante des Porträts der Lady Diana Beauclerk von ca. 1763–5 (Kenwood) wiedergibt (Fig. 771); vgl. die „Vorstudie“ zu Una, Fig. 1206. Und nachgerade beruhigend mutet es an, daß auch den größten Kennern Dinge entgehen: Das von Mannings als seit 1973 verschollen („untraced“) bezeichnete Bildnis der Theophila Palmer (ca. 1771, Fig. 1035) hat die Autorin dieser Rezension erst vor wenigen Jahren in englischem Privatbesitz, in der Erbfolge des von Mannings letztgenannten Eigentümers gesehen.

Im Anschluß an die wenigen, durchwegs in Rom Anfang der fünfziger Jahre gemalten, von Mannings katalogisierten Karikaturen behandelt Martin Postle die Subject Pictures Sir Joshuas. Die vorangestellte Einleitung befaßt sich ausschließlich mit den Werkstatt-, Fremd-, zeitgenössischen, späteren, sanktionierten und nicht-sanktionierten Kopien der Bilder. Entsprechend der dargelegten Problematik von Original und Replik wird im Katalogteil vorsichtig vorgegangen: Eine eigene Nummer erhalten alle Arbeiten, die eigenhändige oder Werkstattbilder sind; andere bekannte und qualitätvolle Versionen werden diesen Katalognummern hintangefügt. Im Gegensatz zu Mannings, der alle von ihm behandelten Porträts sowohl im Katalogtext als auch im Abbildungsteil mit einer Jahreszahl versieht und sich dabei auf pocket-book-Eintragungen und Akademieausstellungen sowie auf sein kennerschaftliches Urteil stützt, bietet Postle nur im Katalogtext Datierungsvorschläge an, die ausschließlich auf äußeren Umständen (Ausstellungen, Augenzeugenberichten etc.), nie aber auf werkorientierter Argumentation basieren. Entsprechend sind auch die Abbildungen der Subject Pictures alphabetisch, nicht chronologisch gereiht, und dies,

obwohl Postle in seinem 1995 erschienenen Buch zu diesem Thema gesicherte wie erarbeitete Datierungen anbot. Daß im vorliegenden Katalog ein anderer Weg gewählt wurde, ist in doppelter Hinsicht bedauerlich. Zum einen ist die Möglichkeit, Sir Joshuas künstlerische Entwicklung visuell nachzuvollziehen, durch die Ausklammerung und darüber hinaus themenbezogene Anordnung der Historien- und Genre-Bilder wesentlich geschmälert – und zwar umso mehr, als es sich gerade bei den Subject Pictures oft um durchgehend eigenhändige Werke des Künstlers handelt. Zum anderen wird dadurch der nicht ganz richtige Eindruck genährt, als sei die Datierung aller Porträts über jeden Zweifel erhaben. Auch wenn die Zuschreibung und Datierung der Historien- und Genrebilder wesentlich schwieriger als die der Bildnisse sein mag, wäre schon in Bezug auf die Entwicklung mancher Bildideen in der Porträtmalerei (und vice versa) eine chronologische Eingliederung der Subject Pictures in die Bildnismalerei Sir Joshuas wünschenswert gewesen.

Ungeachtet dessen ist die vorliegende Publikation ein Nachschlagewerk par excellence, das tatsächlich und mit gutem Recht die bisher als letzte Instanz geltende Arbeit von Graves & Cronin ablösen wird. Zudem ermöglicht der Bildteil, was keine Ausstellung je leisten wird: einen weitgehend vollständigen Überblick über das Schaffen Sir Joshuas zu geben. Von den vielen bei einer Durchsicht sich offenbarenden Aspekten seien zwei hier abschließend angesprochen. Zum einen bestätigt sich die oftmals zitierte Behauptung von Horace Walpole, daß Reynolds selten mit Frauenporträts Erfolg habe, in überraschend hohem Maße. Neben den ungemein vielfältig variierten und immer wieder aufs Neue kraftvoll inszenierten Männerbildnissen erweisen sich die meisten Frauenporträts Sir Joshuas als erstaunlich ausdruckslos – kombiniert mit ambitionierten Posen und Rollen, für uns Nachgeborene auch des öfteren als peinlich exaltiert und nichtssagend. Dafür dürfte m. E. nicht nur das zeitgenössische Weiblichkeitsideal, das alle markanteren charakterlichen Eigenschaften als schlichtweg unschicklich und damit als nicht darstellungswürdig erachtete, sondern auch Sir Joshuas Unfähigkeit, mit diesem Ideal umzugehen, ausschlaggebend gewesen sein. David Mannings hat schon in den siebziger Jahren anhand des Bildnisses der Mrs. Francis Beckford (1756, Tate Gallery) gezeigt, daß Reynolds für die Darstellung weiblicher Modelle bislang nur männlichen Bildnissen vorbehaltene Posen verwendete. M. E. ist dies ein in vielen späteren Rollenporträts stets aufs Neue durchgespielter Versuch, zu einer adäquaten Interpretation des Weiblichen zu gelangen, die Sir Joshua, von wenigen Ausnahmen abgesehen, um vieles schwerer fiel als die Umsetzung der realen oder auch fiktiven Charakteristika seiner männlichen Modelle.

Die überaus erfolgreiche Bewältigung letzterer Aufgabe ist der zweite hier anzusprechende Aspekt. Wiederum kann ein bekanntes Zitat diesen Überlegungen vorangestellt werden, nämlich Thomas Gainsboroughs Ausruf: „Damn him, how various he is!“ Gerne wird er auf Reynolds' Grand Manner Portraiture bezogen, die oft mit „borrowings“, der Entlehnung von anderen Künstlern erfundener Posen, arbeitet. Bei der Durchsicht des vorliegenden Bildteils drängt sich jedoch eine andere Überlegung auf. Es ist nicht anzunehmen, daß Gainsborough, der gänzlich unartifizielle Figuren-

inszenierungen in seinen Porträts pflegte, Reynolds ausgerechnet wegen seiner oftmals alles andere als natürlich wirkenden Rollenporträts bewundert oder gar beneidet haben sollte. Vielmehr scheint der Rivale genau jene Begabung Sir Joshuas angesprochen zu haben, die die meisten seiner männlichen Porträts auszeichnet und im übrigen perfekt mit einem von Reynolds selbst in seiner achten Akademierede 1778 vorgebrachten Postulat einer natürlichen, primär auf Körpersprachliche und nicht auf arbiträre Zeichen setzenden Porträtkonzeption einhergeht. Üblicherweise wird Sir Joshuas Bewunderung für die Bildnisse Tizians sowie seine Ablehnung klassisch-akademischer Porträtauffassung als Widerspruch zu seiner eigenen Vorgangsweise angesehen. De facto belegt der Abbildungsteil der vorliegenden Publikation aber eindeutig, daß dem nicht so ist. Reynolds' männliche Bildnisse, von Büsten bis hin zu ganzfigurigen, brillieren durch eine überaus sensible Abstimmung von Gesichtsausdruck und Körpersprache, die beide stets dieselbe charakterliche Disposition vermitteln und damit den Eindruck einer Diskrepanz von Erscheinung und Individuum, der wesentlich zur Künstlichkeit vieler seiner weiblichen Porträts beiträgt, gar nicht erst aufkommen lassen. Insofern kann Reynolds' Übernahme von in der antiken oder Renaissance- resp. Barockkunst formulierten Posen weder als Zeichen von Einfallslosigkeit (ein Vorwurf, den schon Zeitgenossen wie Nathaniel Horne an ihn richteten) noch als bloßer Versuch, seine Modelle via Assoziation zu nobilitieren, angesehen werden; vielmehr dient sie einer vertieften Charakterisierung der Dargestellten. Daß das Ergebnis von Zeitgenossen mitunter als „not like“ erkannt wurde, liegt wohl daran, daß die Charakterisierung insgesamt als zu ideal, nicht aber daran, daß sie unstimmig ausfiel. Bei zahlreichen der weiblichen Porträts Sir Joshuas fiel sie nicht nur unstimmig aus, sondern entfiel schlichtweg zur Gänze – ein Phänomen, das einer vertieften Untersuchung noch harret.

Im Lichte dieser Deutung erweist sich Mannings' und Postles Publikation als das, was viele großartige Arbeiten sind: die ideale Basis für weitere Forschungen. Vielleicht ist gerade ihre Konzentration auf das Oeuvre des Künstlers eine Anregung dafür, sich nach einer gewissen Abwendung nicht nur von stilkritischen oder gar kennerschaftlichen, sondern grundsätzlich auf Gestaltungsprinzipien konzentrierten Fragestellungen nun erneut nicht bloß mit den arbiträren, sondern auch mit den werkimmanenten, also gleichsam den bildersprachlichen Faktoren im Schaffen des Künstlers (und seiner Kollegen und Kolleginnen) auseinanderzusetzen. Die umfassende Leistung von Mannings und Postle wird jede Weiterarbeit zu einem Vergnügen machen.

MICHAELA KRIEGER
*Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien*